

INCURSIONES DE LA METALITERATURA EN LO FANTÁSTICO: A PROPÓSITO DE LA METALEPSIS EN HISPANOAMÉRICA

Catalina Quesada Gómez
Université Paris-Sorbonne Paris IV

Es imposible no partir, en un trabajo sobre la metalepsis, de las consideraciones de Genette sobre la misma. Ya en *Figures III* (1972) la definía como una transgresión de niveles: «el paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva» (Genette, 1989: 289)¹. Cualquier intromisión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético, o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, supondría, pues, un cuestionamiento de los límites, la constatación de que las fronteras entre el mundo desde el que se cuenta y el mundo del que se cuenta son movedizas. De ahí el estupor que nos provoca tal figura: «lo más sorprendente de la metalepsis radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato» (Genette, 1989: 291).

En *Métalepse* (2004) desarrolla, in extenso, las posibilidades artísticas (literarias y cinematográficas) que esta ofrece: «La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel, par exemple entre le niveau où Schéhérazade divertit son roi de ses contes quotidiens et celui où se situe chacun de ces contes: la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme “réelle” par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle» (2004: 25-26). Y amplía el concepto, a la luz de las prácticas literarias contemporáneas, de

¹ El crítico define también lo que se ha llamado *metalepsis del autor*, que es la figura narrativa consistente en fingir que el poeta «produce él mismo los efectos que canta». Ver Wagner, 2002.

lo que en la retórica clásica no podía haber sido siquiera concebido: la antimetalepsis.

Puisque la théorie classique n'envisageait sous le terme de *métalepse* que la transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice), et non, à l'inverse, de sa fiction s'immiscant dans sa vie réelle (mouvement qui, je crois, n'illustre aucune idée classique de la création littéraire ou artistique), on pourrait qualifier d'*antimétalepse* ce mode de transgression auquel la rhétorique ne pouvait guère penser — à condition de n'y voir qu'un cas particulier de la *métalepse*.

Ce mode, ou sous-mode, qui va nous occuper maintenant, répond évidemment mieux à notre conception — disons romantique, postromantique, moderne, postmoderne — de la création, qui accorde volontiers à celle-ci une liberté, et à ses créatures une capacité d'autonomie que l'*éthos* classique, plus terre à terre ou plus timide, ne concevait guère : ce qu'on voit, par exemple, dans le topos, aujourd'hui banal, des personnages de roman échappant peu à peu à l'autorité de leur créateur, et plus largement de l'œuvre rétroagissant sur l'artiste (2004: 27).

La metalepsis, entendida en sentido amplio, o la antimetalepsis, si consideramos las anteriores precisiones genettianas, constituirá, uno de los ejes fundamentales de la práctica metaliteraria; de hecho, de entre todos los elementos, figuras o recursos que pueden conferir carácter metaliterario a una obra, es la metalepsis el único que conduce al texto en cuestión a lo fantástico, por la imposibilidad real del traspaso de niveles. Sobre el carácter fantástico de la metalepsis, precisa el mismo Genette lo siguiente: «La *métalepse* ne serait donc plus une simple figure (traduisible), mais bien une fiction à part entière, à prendre ou à laisser — à cette seule nuance près que le lecteur, à qui l'on attribue un rôle manifestement impossible, ne peut y accorder sa créance : fiction certes, mais fiction de type fantastique, ou merveilleux, qui ne peut guère attendre une pleine et entière suspension d'incrédulité, mais seulement une simulation ludique de crédulité» (2004: 24-25).

Pero si, gracias a las distintas estrategias metaficcionales, el lector termina descreyendo del establecimiento tajante de fronteras entre los niveles real y ficticio —fin último de la metaficción—, no será sino la metalepsis del autor o, en su caso, la antimetalepsis, esto es, la irrupción de la ficción en lo que se ofrece como vida real (la representación de dicho inmiscuirse de lo ficticio en lo real) la que siembre realmente la duda de irrealidad. Como consecuencia de esa capacidad de la metalepsis para franquear los límites demarcatorios de los niveles de ficción, queda abierta la posibilidad, insinuada al menos, de que el que separa realidad y ficción sea igualmente permeable. Figuras como las de la cinta de Moëbius o la botella de Klein, con una sola cara y un único borde, que representan sendos espacios homogéneos, únicos y no orientables, servirán para simbolizar la vialidad del franqueamiento metaléptico.

En la dimensión diegética, la existencia de una pluralidad de niveles ficcionales, siguiendo una estructura de cajas chinas, ofrece el contexto óptimo para que pueda producirse la metalepsis, aunque la metaliterariedad del recurso está condicionada, bien por la ostentación de la multiplicidad de niveles (hecho que de por sí llama la atención sobre el procedimiento narrativo), bien por una efectiva transgresión metaléptica que los una. La mera superposición de niveles, sin embargo, no constituye metalepsis, a menos que alguien salga portando su propia flor de Coleridge.

La utilización de este recurso en Hispanoamérica ha sido recurrente y constante entre los más dispares escritores, desde Macedonio a Piglia, pasando por Borges, Bioy Casares, Cortázar, Elizondo o Donoso, por citar tan solo algunos ejecutantes señeros. En *Farabeuf* (1965), por ejemplo, el cuestionamiento del estatus ontológico de los personajes por parte de ellos mismos (con la consiguiente proyección de la pregunta sobre el lector), unido a la ruptura del principio de causalidad aristotélico y la mostración de una realidad insondable, regida por inextricables leyes, contribuyen a la creación de un universo novelesco en el que la metalepsis viene a subrayar las continuas filtraciones que se producen en lo que se presenta como real y tal vez no lo sea. De forma similar, recursos como los de la novela dentro de la novela, las representaciones en abismo o la transgresión metaléptica de los límites entre niveles narrativos

están presentes en *El hipogeo secreto* (1967), novela que ostenta la peculiaridad de, tanto narrativa como discursivamente, girar en torno al motivo de la cinta de Möbius, auténtico emblema de lo metaficcional. Genette introduce incluso el concepto de metalepsis recíproca o circular para esas figuras de complementariedad, pertenecientes sin embargo a mundos diversos, que nos ofrecen el Borges de «La forma de la espada» o el Cortázar de «La noche bocarriba».

Pero si la metalepsis, en su dimensión diegética o puramente narrativa instaaura lo fantástico (el ejemplo de «Continuidad de los parques» de Cortázar bastará de momento), el postulado no es del todo cierto cuando acontece en el nivel enunciativo o discursivo. Se trataría, creemos, de una suerte de mutación de la tradicional metalepsis. Es lo que nos proponemos demostrar con el ejemplo de Servero Sarduy, cuyo alejamiento del realismo literario no pasa necesariamente por una aproximación a lo fantástico. La transgresión de niveles reviste en él un carácter distinto al de los anteriormente citados: enunciados que se toman al pie de la letra, cuerpos de textos que se materializan, sin que podamos recurrir a Möbius como emblema de una historia que, *stricto sensu*, no existe.

A mitad de camino entre unos y otros estaría la obra de Macedonio Fernández, en cuyo *Museo* la figura de la metalepsis deviene crucial (Estrade, 2006). La relación con la *parábasis* de la comedia griega de este tipo de metalepsis (macedonianas, sarduyanas), que pertenecen más al enunciado que a la historia, introduce la noción de digresión, de pausa o paréntesis en el discurso, vinculadas como están, de algún modo, con el concepto de *dénudation artistique* (enmascaramientos y desenmascaramientos), en lo que esta pueda tener de metaléptica.

En su trabajo sobre la autorreferencia en la novela vanguardista española, Ródenas de Moya establece, junto a las metaficciones discursiva y diegética, la que denomina *metaficción metaléptica*, «en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa» (1998: 15). Podríamos preguntarnos si esta tercera categoría no sería

encuadrable en las anteriores, perteneciendo la metalepsis, ora a la metaficción diegética, ora a la discursiva, y por tanto, siendo parte o recurso de estas. De hecho, el mismo Ródenas de Moya parece afirmar esto, cuando hace depender la intensidad metafictional de la obra del *lugar* en que aparezca la metalepsis, estableciendo una gradación de lo metafictivo que atiende a dicha circunstancia:

La autorreferencialidad de estas obras tiene la común característica de eludir la transgresión violenta, de evitar la metalepsis que abre una tronera entre el mundo ficcional de los personajes y el mundo actual del autor empírico, en favor de lo que denominaremos *metalepsis representada*, que consiste en circunscribir al mundo ficcional la ruptura de los niveles ontológicos y el contacto entre un creador y sus criaturas, preservando de este modo el nivel jerárquico más alto, el del *origo* del discurso y sus hipóstasis. Las modalidades metafictionales más habituales son, en consecuencia, la discursiva y la diegética. El pacto ficcional de suspensión del descreimiento queda menos vulnerado, pues el lector no es inducido a creer que su mundo (el mundo empírico) está siendo invadido por criaturas imaginarias ni se siente increpado desde el texto por instancia enunciativa alguna. No suele haber solivianto. No obstante esta morigeración en la ruptura, la obra sigue encauzando la reflexión sobre sí misma y sus principios regulativos, sobre el oficio de novelar o sobre el sistema social de la literatura (1998: 19-20).

Consideramos, por nuestra parte, que la metalepsis se circunscribe, bien al ámbito diegético, bien al discursivo y que si dicha vulneración del pacto ficcional de suspensión del descreimiento es más intensa cuando aquella se sitúa en el ámbito de la historia es precisamente por su incursión en lo fantástico. La ironía o el distanciamiento que implican todos los procedimientos tendentes a la *dénudation artistique*, entre los cuales habría que situar la metalepsis cuando se desarrolla en el plano discursivo, propician que las transgresiones sean percibidas de otro modo; esa autoconsciencia exhibida por el texto imposibilita su carácter fantástico.

La metalepsis en la obra de Severo Sarduy: el caso de *Cobra*

La focalización del interés en el discurso mismo, que llega a eclipsar los demás componentes de la narración, aproxima los textos de Sarduy hacia lo que se denomina *metaficción enunciativa* o *discursiva*, pues la carga metafictiva de sus textos reside en la artificiosidad de un lenguaje autoconsciente en grado sumo y en su esencia paródica². Ausentes la mayoría de los procedimientos que afectan a la historia —la novela dentro de la novela o los relatos intercalados—, serán los recursos paródicos, hipertextuales y de ruptura con los códigos narrativos formales, los que vehiculen el elemento metaliterario; en este sentido, la conversión de la materialidad de la escritura en contenido literario o la importancia de la espacialidad escrituraria³ contribuyen a la conformación de lo que podría ser calificado como «metadigresión textual» (Villanueva y Viña Liste, 1991: 390) o metaliterariedad discursiva. Por otro lado, y en la estela posmodernista, el alejamiento del realismo literario —concebido sensu lato y no como categoría histórica— revela, como en tantos otros escritores de las décadas de los sesenta y setenta, la pretensión de una ruptura con lo que ya se siente como técnicas pretéritas.

La vocación metafictiva en Sarduy hay que rastrearla, antes incluso que en Cervantes o en la pintura barroca, en *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, donde el diálogo del autor representado y los personajes comporta una temprana metalepsis en la historia literaria hispánica. La lectura de un ensayo de Rodríguez Feo, publicado en *Orígenes*, sobre la obra de Francisco Delicado, habría supuesto la revelación de un potencial camino que seguir para aquel joven Severo: «Supe enseguida, con esa certeza que sólo se tiene en los inicios, que ese ensayo iba a marcar todo lo que yo escribiera, que el diálogo

² Ver el capítulo «Le triomphe de l'artifice», en Marie-Anne Macé, 1992: 95-126.

³ Ver Julio Ortega, 1977. La cercanía entre ciertas nociones retóricas y geométricas en la gramática barroca fueron puestas de manifiesto por el mismo Sarduy en su ensayo *Barroco: «la elips(e/is), la parábola y la hipérbol(a/e) corresponden a los dos espacios*, geométrico y retórico. No es un azar si la tradición aristotélica nombra y distribuye estas *figuras* que afirman, en la coincidencia nominal de sus dos versiones, la compacidad de un mismo logos» (Sarduy, 1999: 1224-1225). Ver Costa, 1991.

desigual del autor y sus personajes iba a ser el mío, que allí se mostraba el andamiaje de una ilusión, es decir, de una verdad» (Sarduy 1991: 35)⁴.

Pese al abismo que media entre *Cobra* (1972) y otras producciones hispanoamericanas del momento, no resulta, sin embargo, tan innovadora si la miramos a la luz de la tradición metaliteraria⁵. Proliferan en ella algunos de los recursos tradicionales dirigidos a llamar la atención sobre la condición novelesco-escrituraria del texto, en los que Laurence Sterne fuera pionero. La espacialidad textual adquiere relevancia mediante alusiones a la escritura y a la existencia de párrafos, páginas o capítulos a los que el narrador remite: «Iba y venía pues la Buscona, como les decía hace un párrafo» (Sarduy, 1999: 429); «A pesar de los pies y de la sombra —cf.: capítulo V—, la prefería a todas las otras muñecas, terminadas o en proceso» (1999: 455). Y la materialidad de los signos, el valor meramente fónico de los mismos, se coloca en el punto de mira al considerar el valor anagramático del título de la obra (Aguilar Mora, 1972; Sollers, 1976). En algún momento, el discurso persigue una cierta identidad con lo referido, alcanzando la sinfronía una dimensión metaléptica, en un sentido similar al que la retórica clásica concebía la metalepsis de autor, pero aplicada ahora al texto mismo. Este se adentra en el universo de su propia ficción, proyectándose sobre sí lo dicho a propósito de aquella; no se trata tanto de que finja el poeta que produce él mismo los efectos que canta, como de que el texto se contamine de dichos efectos. Así, la descripción del Maestro pintando a Pup termina contagiándose de lo descrito, después de que hayamos asistido a una peculiar escena abismada, con exhibición incluida de la capacidad de lo representado para influir en la representación. La equiparación entre la página y el cuadro se materializa entonces, sustituyendo la palabra a la cosa misma; en ese instante, el signo lingüístico *firma* sirve él mismo de rúbrica:

⁴ Por paradójico que pueda parecer, piensa Sarduy que es necesario recuperar los orígenes del arte narrativo, como medio para superar la saturación alcanzada por la instancia narrativa en la literatura del siglo XIX. *La lozana andaluza*, seguida del *Quijote*, constituiría un buen ejemplo de este primitivismo narrativo (Rodríguez Monegal, 1977: 282-283).

⁵ González Echevarría ha apuntado las discrepancias de *Cobra* en relación con *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros* o *Cien años de soledad* (1987: 153-155). Efectivamente, hay en ella un planteamiento ideológico y cultural contrapuesto al de los del *boom*, por eso la novedad; pero el modo de presentarlo, mediante un texto que exhibe altísima autoconsciencia, no supone ningún quebranto para el lector avezado en estas lides.

Pup: ¿Puedo rascarme la nariz? Y aprovecho la pausa para decirle que me ponga también algunos pajarillos, que siempre alegran.

Y a los pies de *Pup*, entre los barrotes de una jaula churruigueresca, se asoman, mustios y cabecirrojos, unos cardenalillos, que siempre alegran.

Ahora, junto a sus animales favoritos, como desde una estela funeraria, *Pup* nos mira.

El Maestro: Estese quieta. Vuelva a colocarse —¡qué nacaradas le ha dejado la cara y las manos! *Pup* no está enfermiza ni asustada: es la moda.

Le retoca los ojos. Un punto blanco en el iris.

Y en la tarjeta que sostiene la urraca, en grisalla y a la carrera, dibuja unos pinceles, una paleta y quizás un tintero.

Con su escritura regular y florida estampa, abajo y a la derecha, su firma⁶.

Si volvemos al texto de Gérard Genette sobre la metalepsis, encontramos que el procedimiento anterior se corresponde en cierto modo con la *hipotiposis*, tal y como la define Dumarsais: «on montre, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux» (Genette, 2004: 11)⁷. El discurso aquí, parafraseando a Genette, reproduce los mismos efectos que canta, rayano en la representación en abismo; pero se trata, más que de una transgresión ascendente del autor o del texto inmiscuyéndose en la ficción, de lo contrario, de la ficción expandiéndose hacia la realidad textual, de aquello que Genette denomina *antimétalepse* y que, como él subraya, responde mucho mejor a la concepción contemporánea de la creación (2004: 27).

Con el título de «Las apariencias engañan» dedicaba Sarduy unas páginas dentro de *Escrito sobre un cuerpo* a la reivindicación del valor de la materialidad de la escritura, a subrayar la importancia de los significantes, habida cuenta del significado de que, al margen de todo simbolismo, eran portadores⁸. Lo que denomina la *supuesta exterioridad* de la escritura —*supuesta*

⁶ Sarduy, 1999: 459.

⁷ El texto de Dumarsais, *Des tropes*, data de 1730; Genette toma la cita de la edición de Flammarion (1988: 151).

⁸ Ver Barthes, 1967, y Jill Levine, 1976.

porque la marginalidad es céntrica para él, el continente es también contenido; de hecho será él mismo *el* contenido— resultaría engañosa, por invitarnos a creer que se esconde algo detrás, cuando ella misma es todo lo que hay. Citando a Jean-Louis Baudry, consigna que la exterioridad —la página, los blancos, la misma escritura—es máscara que oculta su esencia simuladora: «La máscara nos hacer creer que hay una profundidad, pero lo que esta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación» (1999: 1150)⁹. La coincidencia absoluta entre las *palabras* y las *cosas* del ejemplo anterior vendría a concretar tal preocupación teórica.

Pese al predominio de una metaficción discursiva, no queda exenta *Cobra* de fogonazos metalépticos o antimetalépticos, en el sentido que Genette le confiere a la antimetalepsis; además de ciertas escenas dialógicas entre el autor representado y algunos personajes rebeldes ante el discurso narrativo, es posible rastrear elementos que franquean el umbral del nivel ficticio para proyectarse sobre el real, el discursivo, e instaurar nuevas escenas:

La Señora había descubierto al indio entre los vapores de un baño turco, en los suburbios de Marsella. Quedó tan estupefacta cuando, a pesar del vaho reinante, distinguió las proporciones con que Vishnú lo había agraciado que, sin saber por qué —con estos jeroglíficos, y sin revelarnos que lo son, nos asombra el destino— pensó en Ganecha, el dios elefante.

Aprovechemos esos vapores para ir disolviendo la escena. La siguiente se va precisando. En ella vemos al pugilista en plena posesión de su pericia escriptural, «que vela sin vestir y orna sin ocultar», aprestando para el espectáculo a las modelos del Teatro Lírico de Muñecas (1999: 435).

La hipotiposis, según la acepción más tradicional del término, es clara en el fragmento anterior: «C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux» (Genette, 2004: 11)¹⁰. La peculiaridad de la escena, desde el punto de vista que nos interesa, radica en el componente metafictivo (metaléptico en este caso), en

⁹ Toma la referencia de Jean-Louis Baudry, «Écriture, fiction, idéologie», *Tel Quel*, núm. 31.

¹⁰ Toma la cita de Dumarsais, 1988: 151.

la utilización que el narrador hace de un elemento del nivel diegético en el extradiegético.

Las metalepsis textuales de Sarduy buscan, más que provocar el *mareo del lector* (efecto típicamente metaléptico), la descreencia y suspicacia lectoras, así como el alejamiento de la historia realista con pies y cabeza (con cada uno de ellos, claro, en su sitio). De ahí que nociones como las de *dénudation artistique* (un dejar ver las estructuras que sostienen la representación) o *suspensión de la credulidad* (en los antípodas de la suspensión de incredulidad que reclamaba el tradicional pacto ficcional) surjan preferentemente en sus páginas, sin que encontremos atisbo alguno de fantasía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR MORA, Jorge [1972]: «Cobra, cobra, la boca obra, recobra barroco», en Julián Ríos (1976), pp. 25-33.
- ALBERCA SERRANO, Manuel (1981): *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BARRENECHEA, Ana María (1978): «Severo Sarduy o la aventura textual», en *Textos hispanoamericanos de Sarmiento a Sarduy*, Caracas: Monte Ávila, pp. 221-234.
- BARTHES, Roland [1967]: «Sarduy: la faz barroca», en Julián Ríos (1976) pp. 109-112.
- BECERRA, Eduardo (1997): «Escribir (con) el cuerpo: en torno a Elizondo, Paz y Sarduy», *Guaraguo (Revista de Cultura Latinoamericana)*, 2, 4, pp. 20-48.
- CABANILLAS, Francisco (1995): *Escrito sobre Severo: una relectura de Sarduy*, Miami: Ediciones Universal.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- COSTA, Horacio (1991): «Sarduy: la escritura como épure», *Revista Iberoamericana*, 154, pp. 275-300.
- ESTRADE, Christian (2006): «Museo de la novela de la Eterna: una trama de doble novela», en Julio Premat (ed.), *Figures d'auteur. Cahiers de LI.RI.CO.*, Paris: Université Paris 8, pp. 123-138.
- FILER, Malva E. (1989): «Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos», en Sebastián Neumeiste (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt: Vervuet, pp. 543-550.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1987): *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover: Ediciones del Norte.
- GUERRERO, Gustavo (1987): *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*, Barcelona: Ediciones del Mall.

- (1999): «La religión del vacío», en Severo Sarduy (1999), pp. 1689-1703.
- JILL LEVINE, Suzanne (1976): «Cobra: el discurso como bricolage», en Julián Ríos (1976), pp. 123-134.
- KITCHING, Aline y Françoise MOULIN (1986): «À discours marginal, texte seminal», en *Le discours des groupes dominés. Cahiers de l'UFR d'Études Iberiques et Latinoaméricaines*, 5, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, pp. 91-99.
- MACE, Marie-Anne (1992): *Severo Sarduy*, Paris: Éditions L'Harmattan.
- MANZOR COATS, Lillian (1996): *Borges-Escher / Sarduy-Cobra: un encuentro posmoderno*, Madrid: Pliegos.
- MÉNDEZ RODENAS, Adriana (1983): *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, México D. F.: UNAM.
- MONTERO, Óscar (1988): *The Name Game: Writing / Fading Writer in De donde son los cantantes*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romances Languages and Literatures.
- ORTEGA, Julio (1977): «El lugar del texto», *Espiral/Revista*, 3, pp. 43-59.
- (1993): «El mejor escritor de la lengua aunque sea el menos leído», *El Diario de Caracas, Bajo Palabra*, 18 de julio, p. 1
- PÉREZ, Rolando (1988): *Severo Sarduy and the Religion of the Text*, Lanham: University Press of America.
- RÍOS, Julián (ed.) (1976): *Severo Sarduy*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- RIVERO-POTTER, Alicia (1987): «Autor, narrador y lector en Severo Sarduy: Cobra, Colibrí», *Symposium*, 3, pp. 227-239.
- (1991): *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Detroit: Wayne State UP.
- (ed.) (1998): *Between the Self and the Void: Essays in Honor of Severo Sarduy*, Boulder: University of Colorado, Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona: Península.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir [1973]: «Sarduy: las metamorfosis del texto», en Severo Sarduy (1999), pp. 1734-1750.
- (1977): *El arte de narrar: Diálogos*, 2ª ed., Caracas: Monte Ávila Editores.
- ROMERA ROZAS, Ricardo (1995): *Introduction à la littérature fantastique hispano-américaine*, Paris: Nathan.
- SÁNCHEZ-BOUDY, José (1985): *La temática novelística de Severo Sarduy* (De donde son los cantantes), Miami: Ediciones Universal.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1995): *La victoria de la representación: lectura de Severo Sarduy*, Valencia: Ediciones Episteme, S. L.
- SARDUY, Severo (1999): *Obra completa*, Gustavo Guerrero y François Wahl (eds.), Madrid: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- SCHULMAN, Ivan A. (1975): «Severo Sarduy y la metamorfosis narrativa», *El Urogallo*, 35-36, pp. 108-114.
- SOLOTOREVSKY, Myrna (1994): «El predominio escritural en un texto postmodernista: De donde son los cantantes de Severo Sarduy», *Alba de América. Revista Literaria*, 22-23, pp. 183-191.
- (1996): «Estética de la totalidad y estética de la fragmentación», *Hispanamérica*, 75, pp. 17-35.
- SOLLERS, Philippe (1976): «La boca obra», en Julian Ríos (1976), pp. 116-120.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.
- VILLANUEVA, Darío, y José María VIÑA LISTE (1991): *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «realismo mágico» a los años ochenta*, Madrid: Espasa Calpe.
- VV. AA. (1991): «Severo Sarduy», *Quimera*, 102, pp. 28-44.
- WAGNER, Frank (2002): «Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative», *Poétique*, 130, pp. 235-253.